

大连市『翰墨薪传工程』师资培训教材

宋民／主编

书法美学概论



辽宁师范大学出版社

大连市『翰墨薪传工程』师资培训教材

宋民／主编

书法美学概论

编委会主任 / 李宴清 张晖

编 委 会 / 李宴清 张晖

宋 民

王显明

李正裕

张 眇

王 刚

杨 冬

©宋民 2015

图书在版编目(CIP)数据

书法美学概论 / 宋民主编. —大连: 辽宁师范大学出版社, 2015.6

大连市“翰墨薪传工程”师资培训教材

ISBN 978-7-5652-1642-8

I .①书… II .①宋… III .①书法美学-师资培训-教材 IV .① J29

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 117881 号

出版人: 王 星

责任编辑: 陈连娜

责任校对: 马 路 周 阳

装帧设计: 李小曼

出版者: 辽宁师范大学出版社

地 址: 大连市黄河路 850 号

网 址: <http://www.lnnup.net>

邮 编: 116029

营销电话: (0411)84206854 84215261 82159912(教材)

印 刷 者: 大连美跃彩色印刷有限公司

发 行 者: 辽宁师范大学出版社

幅面尺寸: 210mm×285mm

印 张: 6.5

字 数: 150 千字

出版时间: 2015 年 6 月第 1 版

印刷时间: 2015 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5652-1642-8

定 价: 18.90 元

目录

绪论	1
----------	---

第一编 | 书法的审美意味

第一章 生命形式意味

一、气	9
二、神	10
三、骨	11
四、筋	13
五、肉	14
六、血	15

第二章 情感力度意味

一、中和	19
二、阴柔、阳刚	20
三、狂放	21

第三章 风格性的情调意味

一、雄浑	24
二、劲健	26
三、潇洒	27
四、清淡	28
五、拙朴	31
六、典雅	33
七、超逸	34
八、神奇	37
九、精巧	38
十、自然	40

第一章 生动有力的笔画

一、逆与顺	45
二、藏与露、中与侧	46
三、方与圆	48
四、曲与直	51
五、肥与瘦	53
六、疾与涩	57

第二章 和谐见势的结构

一、欹与正	60
二、连与断	63
三、疏与密	65
四、大与小	67
五、主与次	70
六、违与和	71

第三章 鲜活多韵的墨色

一、墨色的基本审美要求	76
二、墨色的多样审美表现	77

第一章 字形为基础的抽象造型

一、汉字丰富多样的造型性	81
二、汉字造型的具象与抽象	83
三、具象与抽象审美意识的发展演变	85

第二章 时序性的定向连续空间

一、空间造型的时序、定向、连续、运动性	90
二、形象塑造的不可重改的过程性	92

第三章 兼顾字义的综合形态

一、字义与书法的造型形式和情感内容	95
二、字义与字形的和谐统一	96

参考文献	99
------------	----

绪论

绪论

在此,先概述一下书法美学的性质、书法美本质的相关理论和本教材的主要内容。

美学是从近代发展完善起来的。它是一门研究人类审美活动的科学,它将审美对象、审美主体、审美创造、审美教育的研究作为一个有机统一的整体。近些年来,在传统的哲学美学、心理学美学、艺术美学的基础上,进一步发展起应用美学(如服装美学、技术美学)和部门艺术美学(如绘画美学、电影美学)等美学分支。在书法领域,书法美学的研究也初具规模。经过多年的争鸣、讨论,书法美学的一些基本问题得到了较充分的阐述,且有不少书法美学方面的专著问世。一些理论虽然还不够成熟,但却给人以启发,对书法美学的发展起到了促进作用。

要学习书法美学理论,要从事书法美学研究,首先要明确书法美学的研究对象和范围。书法美学也是一种书法理论体系,但它与一般的书法理论既有联系又有区别。书法理论是书法艺术创作和欣赏的经验、方法及规律的逻辑概括和总结,它在历史发展中积累了大量的研究成果。但严格说来,古代的书法理论并未达到书法美学的高度,它们大多从技法、品评的角度讨论书法,即使涉及书法艺术的一般审美本质和规律,也缺乏逻辑严密的理论系统。我们应在总结继承历代书论的基础上,建立新的书法美学体系。

书法美学是一门侧重研究书法艺术的一般审美规律的科学。同普通书法理论比较,在研究对象、范围及研究角度上,有其特殊的高度。

书法美学不侧重书法艺术的技术性研究,不具体探讨、说明书法创作的技巧和过程,它着重从哲学、心理学、社会学等更高的理论层次研究书法艺术的本质性、规律性问题。书法艺术创作在执笔、运笔、用墨等方面都有一套方法、技巧,这些属于一般书法理论研究的范围,而书法美学主要从审美活动的层次上去启发人们更深入地理解、把握书法艺术的本质和规律。书法美学也涉及笔法、章法、墨法等问题,但它不是去探讨解决这些具体问题的方法,而是着重探讨书法艺术在线条、结构、墨色等方面的表现意味和一般形式美的构成原理。

书法美学以书法艺术的审美规律为中心,侧重探讨书法艺术的内在审美要素及其结构形式,以及这些要素、结构的审美功能和审美特性。从审美客体方面,阐释书法艺术美的本质和根源、书法艺术的审美意味、书法艺术的形式美规律等;从审美主体方面,论述创作、欣赏主体的审美心理结构和审美心理活动的一般规律;从审美创造和审美鉴赏方面,说明书法艺术的再现与表现、时间与空间、具象与抽象等美学特征。

在书法美学研究中,书法美的本质问题,如同美的本质在美学体系中一样,是一个争论最多,也最重要的问题。弄清书法美的本质及其根源,便使书法艺术的创造、欣赏、批评有了比较明确的方向,也为书法美学体系的构建确立了一个逻辑起点。下面从不同的角度介绍、阐发一些书法美的本质理论。

从书法艺术与客观现实美的关系看,有人认为书法美是客观事物形体、动态美之反映。书法艺术的美,在于间接、曲折地反映了现实生活中客观事物的形体和动态美。书法艺术虽然不能像绘画那样具体形象地描绘事物的形体美,但它能通过文字点画的书写和字形结构的安排去间接、曲折地加以反映。从笔画的书写看,起源于象形的汉字同现实中事物的形体本来就有某种类似之处。在以后的发展过程中,最初是象形的汉字,成了不象形的象形字。但它那包含点、垂直线、水平线、曲线、折线等的笔画,与现实中各种形体有联系。因为这些点与线,也正是现实事物形体构成不可缺少的基本要素。汉字的特殊书写工具——毛笔,又使这些点与线具有了粗细、肥瘦、方圆等多样的变化,从而使每一点画都构成了一个形体。这些形体虽然不是现实生活中某一形体的如实摹写,但它同一些事物的形体又有类似的地方。在绝大多数情况下,许多点画的书写,虽然不能说究竟像什么东西,但它们的书写所呈现出来的各种基本形状,如长方形、圆形、锐角三角形、钝角三角形等,仍然同现实事物形体的基本构成有类似之处。如直画的书写,当它取得一种笔直圆浑的效果时,就与现实中一些基本上由直立的圆柱形所构成的形体有类似之处。正因为书法点画的书写能够造成与现实事物形体有类似之处的形体,所以我们在面对这些书法点画时,就如面对着现实事物形体一样,会产生一种美或不美的感觉。因此,中国书法点画的书写,能引起欣赏者对现实生活中一些事物的形体美的联想,成为对现实事物的形体美的一种间接、曲折的反映。

书法艺术不仅反映着事物的形体美,而且还反映着事物的动态美。所谓事物的动态美,是事物在运动过程中所表现出来的美。如舒卷的白云、飘拂的杨柳等,书法艺术可以通过点画书写中有动势的用笔和字形安排中有动势的结构去加以间接、曲折地反映。事物在空间中的运动要经过一定的线路,所以事物的运动可以用各种各样的曲线、折线表示出来,而当欣赏者看到这些线时,也会产生一种运动感。篆书回环曲折的用笔已经有一种动势;隶书、楷书中向上向下、向左向右挑起或拖曳的笔画,也能给人以运动感;行书、草书则更便于表现动态美。书法对动态美的表现,虽然不是某一具体事物动态的如实摹写,但只要它符合事物在空间中运动的基本形态,以富于动感的点线、结构表现事物的或轻盈,或敏捷,或矫健的动态,那就能唤起我们对事物动态美的联想。书法的动态美,如它的形体美一样,是从现实中来的。如果怀素没有感受过飘风骤雨、落花飞雪、长空闪电等事物或类似于这些事物的动态美,那他就不可能把这些动态美表现在其草书中。欣赏者如果没有在现实中感受过类似的动态美,他就不可能感受到怀素草书的美。不论书法的创造或欣赏,自觉不自觉地都是以人们在现实生活中长期积累起来的对事物的形体和动态美的感受为基础的。(参见刘纲纪《书法美学简论》,湖北教育出版社,1985年版)

从书法艺术与客观世界的普遍规律的关系看,有人认为,书法美的本质在于对立统一规律之表现。书法是以富于变化的笔墨点画及其组合,从二度空间范围内反映事物的构造和运动所蕴含的美的艺术。所谓事物构造和运动的规律,从根本上说就是对

立统一规律。在书法艺术中,几乎无处不显现出对立统一的规律,如笔法方面的中锋与侧锋、方笔与圆笔、藏与露、提与按、轻与重、疾与涩、逆与顺、纵与收、连与断;结体方面的疏与密、松与紧、避与就、向与背;章法方面的纵排与横列、连贯与错落、虚与实、黑与白;墨法方面的浓与淡、燥与湿;等等。

运用脱离物象摹写的笔墨点画表现对立统一规律,是书法艺术反映客观世界的一个本质特征。对立统一规律是宇宙间的普遍规律,任何事物的构造和运动,无不为对立统一规律所制约。事物所表现出来的形体和动态的美,是事物构造和运动的对立统一规律所蕴含的美在个别事物外部的表现。对于那些以再现为手段反映现实的艺术来说,它们所表现的美,就是对立统一规律在事物外部反映出来的美,如绘画和雕塑反映事物运动过程中一瞬间的外部形象。这个形象当然也包含着对立统一的内容,但这种对立统一规律是被事物本身的存在形式所掩盖着的。在画面和雕塑体上,我们看到的只是与现实事物外部形式相近似的物态形象,必须经过分析和概括才能领会到其中的对立统一内容。而书法艺术则借助于文字符号,使对立统一规律得到更精纯、简洁、强烈的表现。

从书法结体和用笔两大要素来看,结体侧重反映事物构造方面的对立统一规律,用笔则主要反映事物运动方面的对立统一规律。事物构造中所包含的上下、前后、左右、大小、曲直、中心与周围、水平与垂直等对立统一因素,可以在书法结体中得以表现。人们把书法艺术作品称为“书迹”,这个“书迹”生动地记录着笔墨在纸上运动的过程,同时以这种形式暗示着事物矛盾运动的过程。事物的运动体现为一定的方向、力量和速度,事物在按对立统一规律运动的过程中,这三个因素也发生规律性的变化,从而表现出一定的节奏。书法用笔在方向、力量和速度上的有规律的变化,显示出往与复、轻与重、疾与涩、迟与速等的对比、冲突与和谐统一,无不鲜明地表现出事物运动过程的对立统一规律。(参见何志平《书法艺术的美学特质》,《中山大学学报》1983年第3期)

从书法艺术与形式美的关系看,有人认为书法美的本质在于形式美意识之表现。形式美意识是民族、历史以及个人长期的形式审美经验的积淀与升华,是书法家对自然界和社会生活中类的事物的形式美规律的审美反映和艺术概括。书法家在创作时,首先想到的是如何运用笔、墨、纸等物质手段和丰富娴熟的技法,把自己的形式美意识成功地传达出来,以创造书作中的形式美,以及如何把字写得好看一些,使书法作品符合自己的形式美理想。而书法家的性格、气质、情感等内容,附着在形式美意识中自觉不自觉地流露出来,在作品中得以不同程度的表现。就书法欣赏而言,欣赏者钟情于书法作品也主要是其中的形式美。欣赏者对于书法形式美的感受,依赖于以往的形式审美经验以及由此而逐渐形成的形式美意识。只有当书法作品中的形式美因素大致符合欣赏者的形式美理想时,书法作品的审美作用才得以实现。大多数的书法品评也主要侧重于对用笔、结体、布局等形式美因素做具体的分析。

从古代书法艺术的发展看,由金文、小篆到隶书、楷书,保留在甲骨文书法中的象形性和对现实生活中客观物象模拟的痕迹日渐消退,而在甲骨文书法中就已经萌生的对美的事物的形式规律的把握则日渐自觉、成熟起来。如果说在金文和小篆中还可以或多或少地觉察到一点象形的痕迹,那么到了隶书、楷书之中,这种痕迹则完全消失

了,代之而起的是书法家形式美意识的主要表现。(参见韩书茂《论书法艺术的本质属性》,《书法研究》1987年第3期)

从书法艺术与人自身的生理、心理因素的关系看,有人认为书法美的本质在于人的生理、心理结构之表现。书法艺术的形体结构与人的生理、心理结构有一种“同形同构”关系,也就是说,客体的形体结构正好成为主体的相应的生理、心理结构的表象。生理、心理结构与书法的线条结构在形式上是相同的,正由于主体与客体之间的这种“同形”,书法才成为人的审美对象。

书法结构形式与人的外部构造和内部构造有“同形”之处,书法中有很多是“象”人体之“形”的,例如“同”字的“门”恰如人的肩膀和下垂的两臂,“大”字如一个双手平伸、两腿分立的人体,“人”字正像一个行走的人。书法复杂多变的点画与人的繁复的神经系统、骨髓系统也形成某种对应关系,例如“爽”字与人的骨架、“繁”字与人的复杂的神经系统都具有一定的相似之处。

书法多样变化的线条更能表现人复杂多样的心理状态,人的心理活动的轨迹可以用曲线形式表现出来。从脑电图上可以看到,在不同警觉状态下的脑电波在形状和频率上呈现复杂多样的曲线变化。这种曲线变化正同人内心的情感意绪的变化形成某种对应关系。书法虽然只有极其简单的点画,但这种点画按一定的矛盾规律运动却可以组成姿态万千的线条风貌,从而成为人起伏变化的心理状态的表现形式。

“同形同构”只是相对的,不是绝对的,并不是说书法线条同人的生理、心理结构有完全的一对一的关系,更不是说每一个字、每一幅作品都能与人的某些生理、心理结构对号入座。这种对应关系是或多或少的,是部分对应或相似。然而,正是这种相似的对应,才使人们在意识中联想到自身,从书法线条中发现隐约的自我,从而获得一定的审美满足。这种线条与人自身的审美对应关系便决定了书法艺术的美。(参见王一川《中国书法艺术的审美心理根源》,《书法研究》1983年第3期)

从书法艺术与人的精神世界的关系看,有人认为书法美的本质在于人格精神之象征。书法能够成为人的审美对象,成为一种艺术美形态,正与其丰富的精神意味紧密相连。在书法艺术的精神构成中,人格象征是其核心要素。古代书论中品评书法的一些术语大多与人格相关,如雄壮、质朴、磊落、威猛、俊逸、雍容、敦实、淳真、刚直、闲雅、谨束、骏爽、沉稳等。书法理论中很重要的几对范畴——形质与神采、气势与风韵、姿态与法度,也无不与人格象征有直接或间接的联系。

书法艺术所象征的是一种普遍的人格精神。这种普遍的象征意味不能简单地与书法家个人的人格做机械的对应,尤其不能与史籍所载的古代书法家的人品简单相连。一个奸佞之人的书作未必就是奸邪之相。一个书法家的人格、人品对其书作的影响是通过他对书法总体的审美取向显示的。书法艺术的人格精神象征是抽象化、概括化的,它超越了时空限制,具有非实指性的特点。文学和绘画可以用语言或画面形象描绘王羲之坦腹东床,表现他独具一格的潇洒散逸的人格,但书法却不能这样做,它只能用笔墨点画结构显现出王羲之的人格精神,成为其人格的一种抽象形式。这样,王羲之书法就超越了王羲之实指性的人格,而成为一种人格类型在书法中的体现。

这种人格象征意味,严格地说并非书法的点画、结字、章法本身所固有的,而是人类基于自身特殊的精神本质赋予书法的一种观念的联想。正是这些联想使得书法的

点画结构具有了生命的活力和精神的内涵,当这种联想成为普遍的现象,成为一种有意识状态下的自觉行为时,书法便成了人的生命形式的外化和象征。这样,书法艺术的内涵就不仅是技巧的展现,也不仅是自然美的抽象与升华,而且也是人的心灵的映现。在中国书法史上,人格象征意识的产生恰恰与书法艺术的自觉相同步。(参见黄惇、李昌集、庄熙祖《书法篆刻》,高等教育出版社,1990年版)

从书法情感表现的角度,有人提出书法美是人类抽象审美情感之表现。书法是一门抽象情感艺术,它不能表现具体明确的情感,但又不是纯形式的构造。书法美不是纯粹形式美,书法美的本质是人类抽象审美情感的表现。书法表现抽象审美情感,可以从三个方面来看:一、表现宇宙、生命形式感。二、表现情感力度。三、表现风格性的情调。书法不表现对某一个别事物的具体感受,而表现对宇宙、生命形式的整体感受。它不表现喜怒哀乐等明确的态度性情感,而表现情感起伏变化的力度和概括而微妙的抽象情调。将宇宙生命形式感与情感力度、风格性的情调结合起来,便比较全面地把握了书法艺术表现的审美情感内容,并由此也确定了一个书法审美标准。对宇宙、生命形式感的表现,使书法具有了一般、基础意义的审美价值。对情感力度的表现,使书法主要体现了时代、历史的审美风尚。而风格性的情调之表现,使书法蕴含了更具个性特征的多样微妙的审美意味。

书法体现了宇宙意识和生命感受,它表现出宇宙万物的结构关系和人对它们的情感反应。古人强调从万事万物的观察中感受宇宙间的结构关系,又在书法用笔、结字、章法中表现这些感受。人对生命形式的感受,构成了书法情感内容的另一个基本方面。对生命的感受,同样不是对某个具体的生命单位、生命形象的简单反映,而是从众多生命体的观察体验中升华出的对生命形式的整体领悟。书法家感受到了生命运动的结构形式,在书法中以文字结构表现出这种生命形式感。古人不断探索书法表现生命形式的可能性,注意书法与生命的审美联系。宇宙自然的启迪、生命形式的感悟,又体现为对运动形式感的表现。宇宙万物都在运动中存在,点画的运动感,体现了书法的生命感。点线结构具有时序性的运动,表现了人们的生命运动意识。往与复、垂与缩、动与静的变化统一,让人体味到宇宙、生命运动的动态平衡关系。笔势、字势生动活泼,呼应联系,显示了运动过程的方向性张力。书法创作中众多的笔、墨、章法,体现出对宇宙、生命运动形式的审美追求。

书法家对特定时代的人生境遇的具体情感体验,转化为一种抽象性的情感力度,在书法中得以直接表现并为欣赏者所感受。情感力度强调主体内在情感之强度变化结构,它可以强烈、紧张,也可以柔和、松弛。人对现实与自身关系的情感体验,除了表现出肯定或否定的明确态度,如喜、怒、哀、乐、厌烦、恐惧、渴望、爱慕等(这些在书法中是不能表现的),还呈现为情感强度、力度的结构变化(而这是书法可以表现的)。心理学家曾划分出强与弱、激烈与平静等类型。书法正是以抽象化的点线结构直接表现出高昂、低沉、强盛、轻柔等不同力度状态,不同的情感力度显现为不同的书法美形态,中和与狂放、阴柔与阳刚等书境,成为特定情感力度的符号表现。

风格性的情调则更富于个性特征,展示出更丰富、微妙而富于变化的审美境界,它也是情感力度和宇宙、生命形式感的具体化。同是阳刚之力,又呈现出雄浑、劲健、奔放多样的形态;同是阴柔之情,又有清雅、秀媚、疏淡等变化境界。而有一些审美情调

意味又很难用阳刚或阴柔去涵盖,如质朴、洒脱、率意等,它们或突出为主导意味,或融于其他意味之中,使其审美内涵更加丰富。在一种主导情调中,随着其他情调因素的结合,审美意境出现了微妙的变化,一个雅趣,又有古雅、典雅、淡雅、儒雅等丰富情调。(参见宋民《书法是人类抽象审美情感之表现》,《文艺研究》1992年第5期)

上面我们从客观事物形体和动态美之反映、对立统一规律之表现、形式美意识之表现、人的生理和心理结构之表现、人格精神之象征、人类抽象审美情感之表现等方面,介绍、阐发了书法艺术的审美本质论。这些理论从不同角度探讨了书法美的本质根源,我们可以对它们进行综合性、总体性和比较性的理解、把握,并在此基础上对书法艺术的审美本质问题进行更加深入的探讨。无疑,这都对书法艺术进行了宏观的探讨与研究,对我们是一种很有价值的启发。

本书着重从书法的审美意味、书法的形式美法则和书法的审美形象三个方面进行讲解。

在书法的审美意味中,探讨气、神、骨、筋、肉、血、中和、阴柔、阳刚、狂放、雄浑、劲健、潇洒、清淡、拙朴、典雅、超逸、神奇、精巧、自然等审美意味,而它们又形成生命形式意味、情感力度意味和风格性情调意味三个层次。

在书法的形式美法则中,从笔力、字势和墨韵三个基本审美要求出发,分析逆与顺、藏与露、中与侧、方与圆、曲与直、肥与瘦、疾与涩、欹与正、连与断、疏与密、大与小、主与次、违与和、浓与淡、燥与润等形式美因素,探讨它们达到笔力、字势、墨韵之境和表现特定审美意味的规律。

在书法的审美形象中,研究形、势、义在书法形象构成中的审美特性。书法艺术形象是形、势、义统一的文字造型形象,其“形”是以字形为基础的抽象造型。汉字形体具有丰富多样的造型审美条件,书法文字形象是具象与抽象的统一体。其“势”决定了书法形象的时序性的定向连续空间,书法的空间形式具有时间性、运动性,书法造型结果凝结着一次性的不可重改的过程性特征。其“义”使书法形象成为兼顾字义的综合形态,字义因素对书法造型形式和审美情感内容产生极大的影响作用,书意与文意的和谐统一是书法美的理想状态。

本教材力求以中国古代书法理论、书法审美意识为基础,以传统书法审美范畴为主要内容,运用现代美学原理进行阐释,论述比较切合实际的书法审美规律。

书法的审美意味

“意”是中国书法审美理论的主要范畴。“笔意”“字意”“书意”是书法表现与鉴赏的核心，同其他审美形态、艺术式样比较来看，概括而微妙的抽象审美意味更是书法美的本质内容。气、神、骨、筋、肉、血、中和、阴柔、阳刚、狂放、雄浑、劲健、潇洒、清淡、拙朴、典雅、超逸、神奇、精巧、自然等显现为丰富多样的意味风貌。但是，在古代书论及后人的论述中，这些意味范畴往往是散乱或杂糅在一起的，没有清晰的逻辑系统，不利于人们的理解把握。本书选择整理出一些有代表性的书法审美意味范畴，从不同层次进行系统的逻辑分析与美学阐释，并对只可意会难以言传的抽象审美意味做出较为清楚的概念界定与意蕴表述。

第一章 生命形式意味

生命形式意味是书法审美意味的第一个层面,也是最根本的层面。它是书法美的本质性、根源性的因素,决定了书法的基本审美价值。

人对生命形式的感受,构成了书法情感内容的一个基本方面。对生命的感受,不是对某个具体的生命单位、生命形象的简单反应,而是从宇宙大千世界、众多生命运动的观察体验中升华出的对生命形式的整体领悟。书法家感受了生命运动的结构形式,在书法中以文字结构表现出这种生命形式感。古人不断探索书法表现生命形式的可能性,注意书法与生命的审美联系,他们强调的“骨、筋、肉、血”说充分体现了对生命形式意蕴的追求。“中国古代的书家,要想使‘字’也表现生命,成为反映生命的艺术,就必须用他所具有的方法和工具在字里表现出一个生命体的‘骨、筋、肉、血’的感觉来。但在这里不是完全像绘画直接模示客观形体,而是通过抽象的点、线、笔画,使我们从情感和想象里体会到客体形象里的骨、筋、肉、血。”^①古人崇尚的“一笔书”,“自始至终,笔有朝揖,连绵相属,气脉不断”(郭若虚《图画见闻录》),表现了生气贯通的生命形式。从书法点画与生命形体结构、动态的审美联系上看,姜白石说:“‘丶’者,字之眉目,全借顾盼精神,有向有背……所贵长短合宜,结束坚实。‘丨’‘乚’者,字之手足,伸缩异度,变化多端,要如鱼翼鸟翅,有翩翩自得之状。‘𠂔’‘丨’者,字之步履,欲其沉实。”(《续书谱》)他不是要求书法再现眉目、手足、步履等具体形象,而是强调表现书家对生命体结构、运动形式的审美感受。“长短合宜”“伸缩异度”等,不正是生命形式感的表现吗?

从生命形式的体验、感悟中,书法家们提炼并概括出气、神、骨、筋、肉、血等审美意味,表现于书法之中,并从理论上加以倡导:“作字以精、气、神为主。”(朱和羹《临池心解》)“字以神为精魄,神若不和,则字无态度也。”(李世民《论书》)“书必有神、气、骨、肉、血,五者缺一,不为成书也。”(苏轼《东坡题跋》)这些生命形式意味在书法中与特定的形式因素相联系,又和谐地统一于书法美形象整体之中。

一、气

“气”,主要指勃勃生气、流动贯通的审美意味。

“气”是具有物质质量和势能的、聚散运动而生生不息的客观存在,它是万物之本、生命之源。“气”在古代被看作构成天地万物初始的最基本的物质——“宇宙生气”(《淮南子·天文训》)。“天内外皆气,地中亦气,物虚实皆气,通极上下,造化之实体也”(王廷相《慎言》),“气”

^① 宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社,1981:136.

是万物与人的生命之所在。“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死”（《庄子》），“气”是生命的基质、本原、主宰。“气者，生之元也”（《淮南子·原道训》），“有气则生，无气则死，生者以其气”（《管子》），“察其始而本无生，非徒无生也，而本无形，非徒无形也，而本无气”（《庄子》），“气”有运动的属性和力的内涵。“流水不腐，户枢不蠹，动也；形气亦然”（《吕氏春秋》），“人之精，乃气也；气乃力也”（《论衡》），可见“气”是生命运动形式的根本因素。

在艺术中，能否具有生气，能否显现出生动的气势、气韵，是艺术美的最基本的标准。生气与板、滞、陈、死对立，决定了作品的生机与活力。艺术家们正是以宇宙万物的生气之本作为艺术表现的审美尺度。沈宗骞《芥舟学画编》云：“天下之物本气所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间。”顾恺之批评“画列女，刻削为容仪，不画生气”（《画详》）。谢赫认为丁光“虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸，非不精谨，乏于生气”（《古画品录》）。张彦远说：“死画满壁，曷如污漫，真画一划，见其生气。”（《论顾陆张吴用笔》）王世贞曰：“若形似无生气，神采至脱格，皆病也。”（《艺苑卮言》）这些是侧重论绘画之生气。在诗文方面，也突出生气的审美根本性质。司空图强调“生气远出，不著死灰”（《诗品·精神》）。王夫之批评“晚唐短凑，宋人支离，俱令生气顿绝”（《姜斋诗话》）。李渔说：“机趣二字，填词家不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此两物，则如泥人土马，有生形而无生气。”（《闲情偶寄》）中国古代的艺术和美学比西方更突出生命的意义和生命力的表现。

作为生命形式意味的“气”，在书法中体现为笔画、结构富有动势的生气和有机贯通的气脉。所谓“生气”“气脉”“行气”“内气”“外气”等，是书法审美意识范畴的重要内容。萧衍论用笔的“生气”曰：“纯骨无媚，纯肉无力，少墨浮涩，多墨笨钝……若抑扬得所，趣舍无违；值笔连断，触势峰郁；扬波折节，中规合矩；分间下注，浓纤有方；肥瘦相和，骨力相称……棱棱凛凛，常有生气，适眼合心，便为甲科。”（《答陶隐居论书》）张怀瓘论执笔法说：“笔在指端则掌虚，运动适意，腾跃顿挫，生气在焉。”项穆指出：“不活与滞，如土塑木雕，不说不笑，板定固窒，无生气矣。”（《书法雅言》）蒋和论书法的“内气”“外气”说：“一字八面流通为内气，一篇章法照应为外气。内气言笔画疏密、轻重、肥瘦，若平板散涣，何气之有？外气言一篇虚实、疏密、管束，接上递下，错综映带，第一字不可移至第二字，第二行不可移至第一行。”（《书法正宗》）这些论述从不同的角度强调了书法之“气”。骨肉相称、直中有曲、提按起伏、厚实劲健的笔画，欹中取正、动态平衡、协调变化、错落有致的结构，显现出鲜活的生命气息。而笔断意连、呼应贯通的气脉更是书法之气的中心内涵。

二、神

“神”，主要指显现旺盛生命力的精神焕发的审美意味。

“神”与“气”有相通的生命意义，它是生命之根本所在，又是生命体旺盛生命力的体现。“凡人所生者，神也；所托者，形也……由是观之，神者，生之本也；形者，生之具也。”（《史记·太史公自序》）“神”与“气”是生命体不可缺少的因素。“夫形者，生之舍也；气者，生之充也；神者，生之制也。一失位，则三者伤也。”（《淮南子》）“气”是充实生命的动力，“神”是制约生命的主宰。

在古代审美理论中，往往“神”“气”并举，强调审美形态的生动的气韵神采。李重华《贞一斋诗说》提出“神运”“气运”之说：“神与气互相为用，何以离而二之也？曰：‘《诗品》云‘行神如空，行气如虹’，夫神妙物于不知，气人物于无间，留备有当也。诗之宗莫若李、杜。杜生气远

出，而总以神行其间；李神采飞动，而皆以浩气举之。是两人得之于天，各擅其长矣。惟夫杜之妙，神行而气亦行；李之妙，气到而神亦到。此其所以未易优劣也。若历代名家，或凝神以发英，或振气以舒秀，尤了然可指者。”在许多理论中，“神气”成了一个合成的词，更突出了生命意味的审美价值。谢榛说：“诗无神气，犹绘日月而无光彩。”（《四溟诗话》）董其昌讲：“文要得神气。”（《画禅室随笔》）杨维桢《赵氏诗录序》云：“评诗之品无异人品也，人有面目骨骼，有情性神气，诗之丑好高下亦然。”谢赫评晋明帝的画：“虽略于形色，颇得神气。”（《古画品录》）他们用富有生命价值的神气意味对艺术提出了高度的审美要求。

作为生命活力、精神焕发显现的“神采”，较气韵更加外显，多体现在以视觉感受为主的绘画和书法之中。郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》云：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔。”袁文《瓮牖闲评》云：“作画形易而神难。形者，其形体也；神者，其神采也。凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。”人们在人物品评时往往强调“神采奕奕”。这种“神采奕奕”主要侧重于自内显外的、通过视觉感受的精神面貌和生命活力。

在书法审美意识中，“神”“神采”“神气”“风神”历来占有重要的地位。人们对其进行了较多的论述，强调书法形象总体面貌显露出勃勃生机。王僧虔《笔意赞》主张：“书之妙道，神采为上，形质次之。”张怀瓘在《书议》中讲：“以风神骨气者居上，妍美功用者居下。”孙过庭《书谱》论“风神”：“凛之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅。”姜夔在《续书谱》中专列“风神”一节：“风神者，一须人品高，二须师法古，三须笔纸佳，四须险劲，五须高明，六须润泽，七须向背得宜，八须时出新意。自然长者如秀整之士，短者如精悍之徒，瘦者如山泽之癯，肥者如贵游之子，劲者如武夫，媚者如美女，欹斜如醉仙，端楷如贤士。”可见，书法虽然是“形学”，但文字的造型书写如果没有生动的神采，便失去了审美的价值。从美的创造的高度看，“神采”高于“形质”，“风神骨气”高于“妍美功用”。优秀的书作都能在笔画、结构、墨色中呈现出鲜活有生气的神采。有了神采、风神，便会在基本的美的基础上表现出千姿百态、情趣丰富的审美风貌。

相对说来，“气”在书法中主要体现为由笔势引导的递相映带的内在的气脉贯通，而“神”则侧重体现为由笔画、结构、墨色显现出来的视觉感受上的旺盛的精神生机。古人既从总体上强调了神采风貌，又从用笔、用墨方面探讨神采。欧阳询《书法》云：“墨淡即伤神采。”宋曹《书法约言》说：“凡作书，要布置，要神采。布置本乎运心，神采生于运笔。”用墨要活，活气盎然，浓不凝滞，淡不浮薄，才能神采奕奕。用笔不板不结不扁不飘，骨肉筋血俱备，便有生动的风神。

三、骨

如果说“气”“神”等审美意味与其他审美形态有较多的相通之处，那么，“骨”“筋”“肉”“血”等生命形式意味则更是书法的审美内涵。“骨”“筋”“肉”“血”成为书法美的生命意味的突出体现，受到书家大力提倡。康有为说：“书若人然，须备筋骨血肉，血浓骨老，筋藏肉莹，加之姿态奇逸，可谓美矣。”（《广艺舟双楫》）王澍讲：“作书如人然，筋、骨、血、肉、精、神、气、脉，八者备而后可为人，缺一，行尸耳。”（《论书剩语》）在书法品评中，“骨”“筋”“肉”“血”成为重要的审美范畴和品评术语。

“骨”，主要指强劲有力、骨架坚实的生命形式意味。

“骨”的审美概念的产生与汉魏六朝的骨相之术、人物品鉴有密切关系。《史记·淮阴侯

列传》载蒯通语：“贵贱在于骨法。”王充在《论衡·骨相》中说：“案骨节之法，察皮肤之理，以审人之性命……非徒命有骨法，性亦有骨法。”陶弘景《〈相经〉序》指出：“相者，盖性命之著于形骨。”刘邵《人物志》讲：“骨植而柔者谓之弘毅。”“筋劲而精者谓之勇敢。”“勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨。”这些观点未必完全正确，但它们把骨与人的生命、精神联系起来，强调了骨的重要价值，对审美意义的“骨”“气骨”“风骨”“骨力”概念的产生有极大影响。

骨具有强、坚、刚、直、端、硬等特质，是肌肤之所以附、人体之所以立的基础。《老子·三章》说：“弱其志，强其骨。”《周礼·弓人》说：“骨直以立。”《白虎通义》云：“男三十，筋骨坚。”赵晔《吴越春秋》曰：“筋骨果劲，万人莫当。”刘熙《释名·释形体》曰：“骨……坚而滑也。”蒋济《万机论》讲：“柱石之士，骨鲠之臣。”《灵枢·经脉》讲：“骨为干。”刘勰《文心雕龙》曰：“结言端直，则文骨成焉”“观其骨鲠所树，肌肤所附”。宗白华在论“骨”“筋”“肉”“血”时指出：“骨是生物体最基本的间架，由于骨，一个生物体才能站立起来和行动。”^①在骨、筋、肉、血生命形式意味系统中，骨是第一位的根本因素。它的强、坚、刚、健的性质体现出生命体的强壮有力，生命力的旺盛稳健，其基础间架的功能使生命体的诸因素得以结实地统一在一起。

中国书法把“骨”作为非常突出的审美范畴。“骨”的生命形式意味在书法中体现为笔画的强劲有力，间架结构的坚实稳固，等等。在书法审美意识中，“骨”与“力”“气”“势”等密切相连。王僧虔用“骨力”概念评书：“郗超书亚于二王，紧媚过其父，骨力不及也。”（《论书》）孙过庭强调“骨”“骨气”“骨力”的重要审美地位：“假令众妙攸归，务存骨气；骨既存矣，而遒润加之……如其骨力偏多，遒丽盖少，则若枯槎架险，巨石当路，虽妍媚云阙，而体质存焉。若遒丽居优，骨气将劣，譬夫芳林落蕊，空照灼而无依；兰沼漂萍，徒青翠而奚托。”（《书谱》）张怀瓘也以“骨气”“骨力”为审美标准：“崔瑗……师于杜度……伯英祖述之，其骨力精熟过之也。”（《书断》）颜真卿《述张长史笔法十二意》中把“力”与“骨”相提并论：“又曰：‘力谓骨体，子知之乎？’曰：‘岂不谓趯笔则点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎？’长史曰：‘然。’”有的书家还将生命力的强弱与书法之骨联系起来，认为人体生命力的耗竭直接影响了书法的骨力。米芾评书说：“徐浩晚年力过，更无气骨。”（《海岳名言》）关于骨的间架基础作用，人们也给予充分的强调。杨泉《草书赋》说：“其骨梗强壮，如柱础之至基。”可见，“骨”从根本上决定了书法之力，“骨”为书法形象的其他因素奠定了可以依凭的坚实基础。

以“骨”这一生命形式意味为基调的书法，呈现出峭劲、刚健、沉稳、挺利等意境风貌，具有与妍媚、流丽、萧散、秀润不同的审美特色。张怀瓘《书断》载羊欣语：“张芝、皇象、钟繇、索靖，时并号‘书圣’，然张劲骨丰肌，德冠诸贤之首。”颜真卿《述张长史笔法十二意》认为，“有筋骨”“字体自然雄媚”。李嗣真《书后品》讲：“文舒《西岳碑》但觉妍冶，殊无骨气。”梁巘《评书帖》云：“明季书学竟尚柔媚，王、张二家力矫积习，独标气骨，虽未入神，自是不朽。”“欧阳询险劲遒刻，锋骨凛凛，特辟门径，独步一时。”“文衡山好以水笔提空作书，学智永之圆和清蕴，而气力不厚劲。晚年作大书宗黄，苍秀摆宕，骨韵兼擅。”朱履贞《书学捷要》云：“书贵峭劲，峭劲者，书之风神骨格也。书贵圆活，圆活者，书之态度流丽也。”朱和羹《临池心解》曰：“余书素恶佻达，故于颜、柳、欧、褚及北海书日夕参摹，未敢以妍媚取悦也。客曰：‘君于八法、用笔、结体已自明悉，每嫌骨力多而妍媚少，故时人都不悦君书。’余曰：‘惟其骨力多，方合古人；惟其不悦时目，正是进步。’”这些论述，或直接探讨“骨”的特色，如“骏快”“劲”“雄”“险劲遒刻”“锋骨凛凛”“苍”“峭劲”等，或在与“妍冶”“柔媚”“圆和清蕴”“流丽”等的对比之中，强调其阳刚之力。柳公权、欧阳询的书法更突出了“骨”的审美特点。

^① 宗白华. 美学散步[M]. 上海：上海人民出版社，1981：136.